

РАЗДЕЛ 1. МУЗЫКА В ЛИТЕРАТУРЕ

Г. И. Данилина

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ В СВЕТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Интермедиальность литературы, то есть способность художественного произведения вбирать в себя и опосредовать иные, невербальные культурные смыслы, известна науке давно, но сама теория интермедиальности еще не сложилась, и опыт исторической поэтики может по существу ее дополнить. В этом отношении репрезентативны исследования, связанные с изучением взаимодействия литературы и музыки.

Проблема встречи музыки и слова для сравнительных исследований центральная и традиционная. Как констатирует Л. И. Астрова, «этот синтез с давних пор интересует музыковедов, литературоведов, лингвистов, психологов, театроведов» [Астрова, 117]. При этом, подчеркивает она, «сам синтез почти не изучался», а проблема, «несмотря на свою давность, сводилась обычно к взгляду на само явление как на своеобразное соперничество двух искусств в одном произведении» [там же]. Поразительный вывод – если вспомнить, как популярна была тема «синтеза», отзывавшаяся в многочисленных научных публикациях. Почему же найти подход к решению проблемы так и не удалось?

Истоки такого положения дел выявляются в работе Е. И. Чigareвой «О музыкальной организации литературного произведения (на примере рассказов Чехова)». «Поиски музыкальных закономерностей в литературном произведении, – отмечает исследовательница, – одна из областей гуманитарной науки, в которой очень явственно проступает противоречие между внешней близостью законов двух видов искусств и их внутренним различием, подчас очень существенным»¹ [Чigareва, 49]. Вот это противоречие, составляющее всю суть проблемы, оставляли без внимания и обходили стороной. Тем самым оказалось уведено в тень главное: разная специфика музыки и литературы, вне понимания которой «подобные параллели могут

1 См. подробнее: Чigareва Е. И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) //Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М., 2002. С. 147-157.

быть только обобщенными, затрагивающими именно эстетический, а не структурный уровень» произведения [Чигарева, 51]. «Соблазн сравнения» в этом, обобщенно-абстрактном, ключе оборачивался «тroyанским конем, с помощью которого оказывается возможной экспансия музыковедческих категорий и принципов анализа в литературоведении» [Чигарева, 55].

В итоге экспансии такого рода возникало неоправданное сближение композиционных форм музыкального и литературного произведений, когда сонатную форму стали находить у писателей и поэтов. По мнению О. В. Соколова, такого рода аналогии, при всей их распространенности, недопустимы: «Сонатная форма, о чем забывают <...>, по существу специфически музыкальный феномен, органичный именно для музыки». [Соколов, 66]. При подобном некорректном отождествлении неизбежно «ускользает закономерность взаимодействия музыки и слова, которая в подобных исследованиях должна бы составлять сверхзадачу. Но сверхзадача затемняется тем более, что почти все авторы справедливо признают интуитивный, бессознательный характер претворения сонатного принципа в литературе, тогда как в музыке эта форма реализуется вполне сознательно» [Соколов, 67].

Осуществляя методологический анализ этого направления исследований, Е. И. Чигарева раскрывает, к чему может привести «стремление во что бы то ни стало обнаружить конкретную музыкальную форму в поэтическом произведении». «При таком внешнем приложении музыкальной *схемы*¹ к поэме, – отмечает она, – сама музыка как бы уходит из поэзии. Внутренняя музыка уходит – может быть, самое главное в звуковой структуре» произведения [Чигарева, 53].

Здесь высказана насущная необходимость уйти от регистрации внешних сходств между литературным и музыкальным произведениями и искать другой, не абстрактно-обобщенный подход. «Как ни велик соблазн» увидеть такие сходства, – считает Ю. В. Векслер, – «нужно отдавать себе отчет в том, что порой они имеют довольно случайный характер» [Векслер, 204]. Но при каком условии, на какой методологической основе аналогии и параллели будут не случайными, а закономерными?

Проблема сопоставления литературы и музыки на уровне формы неразрешима, видимо, до тех пор, пока художественная форма воспринимается как внешняя, композиционная структура произведения. При этом форма архитектурна и в литературе, и в музыке. Альбан Берг писал о своей опере «Воцтек», поставленной по пьесе Г. Бюхнера: «Сколько бы ни было известно слушателю о музыкальных формах в этой моей опере, о том, сколь строго логична в ней композиционная «работа» и сколько искусности заключено в каждой детали <...>, в публике, надо думать, нет никого, кто заметил

1 Курсивные выделения внутри цитат принадлежат цитируемым авторам.

бы что-либо из этих многообразных фуг и инвенций, сюитных частей и сонатных аллегро, вариаций и пассакалий, – нет никого, кто в своей душе был бы исполнен чем-либо помимо идеи этой оперы – идеи, выходящей далеко за пределы личной судьбы Воццека. Вот это, верю, удалось мне» [Берг, 361].

Чтобы встреча слова и музыки состоялась, в музыкальной форме нужно увидеть мысль, смысловую содержательность. В работе «Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна» (1993) А. В. Михайлов писал: «Эта музыка думает за себя и за историю, потому что если музыка настоящая, она, как всякое искусство, находится во власти истории, не во власти субъективности данного человека, а во власти более обширных сил <...>, и отсюда пространство музыкального произведения, которое заведомо шире, чемто, что мы в этом произведении слышим» [Михайлов 1998, 119].

Выявлению смыслового компонента музыкальных форм может содействовать актуализация теоретико-методологических принципов исторической поэтики. Как свидетельствует классический труд Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье», в изучении художественной традиции продуктивен не историко-литературный подход (он лишь «каталогизирует материал»), а «подход исторический и его аналитические методы», благодаря которым «выступит на свет сама структура мысли»¹ [Curtius, 25].

Форму, – действительно подчеркивает А. В. Михайлов, – нельзя понимать в отрыве от содержания, – это внеисторично и «абстрактно». Однако любое произведение «не абстрактно, а конкретно» и представляет собой «конструкцию смысла» [Михайлов 2000, 291-292]. Поэтому, «чтобы знать, что конструируется и как конструируется, надо же знать, в пределах чего конструируется» [Михайлов 2008, 245]. Эти пределы – исторические, и намечает их и очерчивает то «мышление истории» [Михайлов 2006, 482-483], что отличает одну эпоху от другой: «Когда в музыке что-то конструируется, то конструируется это строго, но каждый раз – в зависимости от того, в какую историческую эпоху это происходит». Михайлов подчеркивает: «Всякий раз то, что делается, создается в сфере определенной предположенности и предрешенности». Всегда «создается некое «что», но у него «совершенно

1 Приведём мысль Курциуса полностью: «Wie die europäische Literatur nur als Ganzheit gesehen werden kann, so kann ihre Erforschung nur historisch verfahren. Nicht in der Form der Literaturgeschichte! Eine erzählende und aufzählende Geschichte gibt immer nur katalogartiges Tatsachenwissen. Sie läßt den Stoff in seiner zufälligen Gestalt bestehen. Geschichtliche Betrachtung aber hat ihn aufzuschließen und zu durchdringen. Sie hat analytische Methoden auszubilden, das heißt solche, die den Stoff „auflösen“ (wie die Chemie mit ihren Reagenten) und seine Strukturen sichtbar machen. – Nur eine historisch und philologisch verfahrenende Literaturwissenschaft kann der Aufgabe gerecht werden». [Curtius, 25].

разная сущность – имеем ли мы дело с XV веком, с XVII, XIX, XX и т.д.» [Михайлов 2008, 245].

Таким образом, точность аналогий, предметное понимание сущности каждого феномена и их потенциальных синтезов возможны – при условии историчности подхода, требующей интерпретировать произведение прошлого не только в свете современных научных теорий, но и в соотношении с «мышлением истории» его эпохи. Избежать опасностей «соблазна сравнения» удастся – если смотреть на исторические «пределы предрешенности», внутри которых конструируется музыкальный или поэтический смысл.

Но, как отмечает А. В. Махов, «исторический генезис формы литературоведения не интересует» [Махов, 29]. В замечательной работе «Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики» он выявил, что «представление о соотношении словесного и музыкального в современном литературоведении основано на двух проблематичных посылках: 1) музыкальная форма – внеисторическая данность, некая идеальная структура, которая может воплощаться в произведения различных эпох; 2) музыкальная форма может находить непосредственное воплощение в словесном произведении» [Махов, 3].

Отсюда и сложилась «практика некритического, неотрефлексированного – ни теоретически, ни исторически – использования в литературоведении музыкальных терминов», что свидетельствует, что сама проблема соотношения поэтики и музыкознания нуждается в историко-теоретическом осмыслении [Махов, 3].

В процессе глубокого историко-понятийного анализа данной проблемы А. В. Махов обнаружил следующее. На протяжении многих столетий существования европейской культуры между поэтикой и музыкознанием шел непрерывный терминологический взаимообмен, который, собственно, и привел к «наивному» сближению литературы и музыки, встречающемуся и сегодня. Но близость эта обманчива, поскольку «поэтика всегда взаимодействовала не с музыкой как непосредственной звуковой реальностью, но с комплексом музыкальных категорий и отвлеченно-умозрительных идей о музыке» [Махов, 7]. Тем самым слово и музыка расходились по существу. Выразительный пример расхождения между музыкой и идеями о музыке, – отмечает А.В. Махов, – дает рубеж XVIII-XIX вв., «когда в словесной культуре романтизма широкое распространение получила метафора музыки как неструктурированного, изменчивого потока, в то время как реальная музыка той эпохи тяготела к обратному: строгой логике синтаксиса, ясной и симметричной формальной структуре» [Махов, 7].

Как правило, в поэтологических сопоставлениях музыки и словесности, – сказано далее, – под «музыкой» на самом деле имеется в виду не музыка как

таковая, но некое теоретическое, умозрительное представление о ней» [Махов, 45]. В этой сфере трансмузыкального постепенно складывались базовые типы понимания музыкальности, вошедшие в историческую память культуры; основные из них – представление о музыке как иерархически строго организованном космосе, и, с другой стороны, как изменчивом потоке. Эти представления были присущи разным историческим эпохам и определяли их поэтологический горизонт, а тем самым художественное мышление и писателей, и тех, кто оценивал их творчество.

В современной исторической поэтике основательно продуманы пути понимания историчности смыслов литературного произведения. С. Н. Бройтман ввел понятие «смыслопорождающий принцип эпох исторической поэтики», позволяющее различать исторические формы художественного мышления. Такой подход к произведению указывает на ключевой теоретико-методологический момент, присущий концепции исторической поэтики в работах С. Н. Бройтмана: здесь принята во внимание и методологически учтена историчность научного сознания, не допускающая применения одной и той же объяснительной модели для произведений разных исторических эпох. Напротив: для исследования каждой из таких эпох методологически исходным становится свой, исторически неповторимый «порождающий принцип» («синкретизм», «эйдос», «художественная модальность»), на основе которого изучаются литературные явления этого времени.

Отсюда и материал, подлежащий рассмотрению, значительно расширяется и углубляется: поскольку выявление «порождающего принципа» требует, по логике самой задачи (найти общий для множества произведений исходный принцип), анализа взаимодействия разных компонентов поэтологического сознания, предметом такого анализа становится архитектурная форма на уровне целого – не только сюжет и жанр, но также субъектная сфера, образ, характер тропов, мотив и другое.

Так как «порождающий принцип» зависит от представлений о сущности творчества, в его содержательный центр поставлено исторически изменчивое представление об авторстве, о личности автора и соотношении автор/герой – именно здесь, а не в социальном, философском контексте произведения, как показывают исследования С.Н. Бройтмана, прежде всего следует раскрывать те глубинные исторические изменения, которые и приводят к разрушению одного и складыванию нового представления о творчестве. Поскольку каждая эпоха поэтики не «развивает» предшествующий «порождающий принцип», а создает свой, история литературы есть не развитие и не обогащение предшествующего опыта, а его изменение по существу, с акцентом на художественной неповторимости той творческой основы, которая объединяет определенную историческую эпоху поэтики в целое.

С. Н. Бройтман определяет предмет исторической поэтики так: «генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники, их проявление в эволюции содержательных художественных форм» [Бройтман, 7]. Эта формулировка, сделанная как вывод из сжатого обобщения научной традиции исторической поэтики, не вполне отражает его собственную, более широкую, концепцию предметности этой науки, реализованную в целом ряде работ. Подчеркнем, на наш взгляд, основное: не столько цепь текстов, сколько экзистенциальные формы порождающего эти тексты творческого сознания, фиксируемого на архитектурном уровне произведения, организуют предметность исторической поэтики.

То, что художественное сознание, имманентное своей эпохе, может быть понято лишь изнутри ее собственного горизонта – ключевой тезис исторической поэтики. Его теоретико-методологической импликацией стало и понятие А. В. Михайлова «историческое мышление формы».

Историчность художественного мышления писателя, как был убежден А. В. Михайлов, выражается в его безусловной подчиненности истории – смысловым горизонтам, пределам своего мира и своей эпохи, присущего ей художественного мышления – мышления формы. «Эту форму вынужден *мыслить* автор на своем месте и в свое время», – отмечает Михайлов, курсивом выделяя принципиальное и основополагающее: историческую «предрешенность» «мышления формы». Знаменательным образом «мышление» противопоставляется «строению» формы. «Действительность этого произведения, – говорит Михайлов о романе М. Ю. Лермонтова, находится «в полном согласии с традицией, – однако, заметим, не с традицией строить форму вот именно так, но с традицией так мыслить форму и вследствие этого подпадать под действие неминуемо вытекающих отсюда закономерностей» [Михайлов 2000, 306].

Строить форму, вероятно, можно вполне произвольно – выбирать жанр, композиционный принцип, а вот «мыслить» форму по своему выбору невозможно: здесь художник неминуемо подчинен внутреннему закону истории, над которым он не властен и который закономерно становится «внутренним законом» для его произведения.

«Прежде замысла конкретного произведения, – пишет Михайлов, – в нем определено всеми факторами, взаимодействующими в истории, то *что*, в качестве какого, в пределах возможного для своего исторического места и времени, будет возникать замысел, или образ, конкретного художественного создания. Лишь на основании такого *что*, в поле предоставляемых им возможностей, возникает писательский замысел» [Михайлов 2000, 291].

Таким образом, есть историческое основание для авторского замысла формы, для «эйдоса» его произведения: «Самое внутреннее – самое важное,

поскольку лежит в основании всего создаваемого». Понятие основания очевидно имеет теоретико-методологический характер и указывает на настоятельную задачу науки, очерчивает ее новую предметность. «В то время как наука о литературе, – говорит Михайлов, – разбирается в разных внешних обстоятельствах, отдельных факторах, раскрывает социологические взаимосвязи, абсолютизируя отдельные факторы, то внутреннее, что лежит в основании творчества, есть всегда и везде безусловный итог взаимодействия всех факторов» [Михайлов 2000, 291].

Потому вопрос о строении формы, о жанре и повествовательной структуре произведения – это уже второй вопрос, на который не найти адекватного авторскому замыслу ответа, не продумав первый – об основании, о мышлении формы, имманентном данной эпохе. «Всякое конкретное создание, – убежден А. В. Михайлов, – это решение вопроса о том, какое именно *что* возможно и мыслимо в конкретных условиях историко-культурного времени и места. Всякое *что* лежит не только в очерченном поле своих возможностей, но оно лежит и в направлении своей *конкретной осуществимости*. *Что* не абстрактно, но конкретно; оно неотрывно от своего осуществления, которое предreshает» [Михайлов 2000, 292]. «Это *что* подобно системе координат, в которой, и только в которой, реализуется творческий замысел» [Михайлов 2000, 304].

Мышление формы тем самым требует ставить вопрос не о жанре, а о взаимодействии общих культурных смыслов и слова, об унаследованном и совсем новом; и отсюда должен быть подход и к автору, и к изображенному миру. «Мышление формы, – пишет Михайлов, – совсем не формальный вопрос. Речь идет о том, что можно было бы назвать мышлением, или осознанием, *формы* – вместе с тем и самой *сути* литературного (вообще художественного) произведения. Форма романа Лермонтова, говорит Михайлов, – «*запечатленное мышление*. Всякие трудности и причуды формы – реальность ищущей мысли, обдумывающей заданные ей проблемы: во встрече действительности и того, что, может быть, вовсе неведомо мысли в эксплицитном смысле, – формы как эйдоса-идеи» [Михайлов 2000, 307].

Речь здесь идет о том, что на рубеже XVIII-XIX вв. сосуществовали два принципиально различных представления о форме – прежнее, риторическое (внутренняя форма как эйдос), и намечающееся новое – внешняя форма как строгость композиционного целого. Эти представления, противоречащие друг другу, предопределяли сложность смысловой структуры и литературных, и музыкальных произведений, загадочную и непостижимую для современников. В силу незаметно меняющегося «мышления формы», как показывает А.В. Михайлов, поздние романы Гете и квартеты Бетховена были не поняты

в свое время¹. По словам Михайлова, «проблематика, которая запечатлелась в творчестве Гете и Бетховена, выразилась у них художественно-мыслительно», и поздний стиль Гете и Бетховена – это и «стиль западноевропейской культуры определенного исторического этапа ее» [Михайлов 1997, 627-631].

Анализируя одно из писем Моцарта, в котором своеобразно сталкиваются уходящая и нарождающаяся мысль о форме, Михайлов характеризует саму ситуацию изменения. «Вот эти два термина – *Übersehen* и *Überhören*, – пишет он. – Первое слово предполагает внутреннее видение возникающего музыкального произведения как целого, а второе подчеркивает специфику музыкального как слышимого и этот же внутренний процесс определяет как одновременное объятие целого слухом, как слышание целого. Для первого находится некоторое соответствие из области старинной риторической теории искусства <...>. Для второго никакого соответствия, видимо, не может быть, так как речь идет о совершенно новом феномене, которого и быть не могло до тех пор, пока музыкальное произведение не было осмыслено как целое» [Михайлов 1997, 749]. Изучение композиционного уровня романа Лермонтова приводит к выводу, что к этим изменениям по существу был причастен и «Герой нашего времени».

Сказанное означает, что сопоставление музыки и литературы, соотношенное с «историческим мышлением формы», может дать ключ к содержательному пониманию их встречи и взаимодействия. *Историческое мышление формы* – категория исторической поэтики, способная сделать более точным исследование интермедальности литературного произведения.

Литература

Астрова Л. И. Вокальная речь как синтез слова и музыки // Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. Вып. 2 / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. – М., 2008. С. 109–129.

Берг А. Проблемы оперы // Михайлов А. В. Избранное: Феноменология австрийской литературы. М.; СПб., 2009.

Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. Т. 2. М., 2004.

Векслер Ю. В. О роли слова в творческом процессе Альбана Берга (на примере Лирической сюиты) // Слово и музыка. М., 2008. С. 201–213.

Махов А. В. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики. Автореф. докт. дис. М., 2007.

1 Немецкая исследовательница И. Цахер цитирует слова Бетховена, сказанные в ответ на сообщение, что один из его поздних квартетов не понравился публике: «Он им понравится потом» [Цахер, 175].

Михайлов А. В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филип Мориц // Михайлов А. В. Языки культуры, М., 1997. С. 749–757.

Михайлов А. В. Гёте и поэзия Востока // Михайлов А. В. Языки культуры, М., 1997. С. 596–643.

Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи / Ред.-сост. Е.И. Чигарева; подгот. текста и коммент. Д.Р. Петрова, В.С. Ценовой, Е.И. Чигаревой. М., 1998.

Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С.291–310

Михайлов А. В. [Музыка как конструкция] // Слово и музыка. М., 2008. С 201–213.

Михайлов А. В. Несколько тезисов к теории литературы //Михайлов А.В. Избранное: Историческая поэтика и герменевтика. М., 2006.

Соколов О. В. Соната или поэма? // Слово и музыка. М., 2008. С 64–75.

Чигарева Е. И. О музыкальной организации литературного произведения (на примере рассказов Чехова) Слово и музыка. М., 2008. С 49–63.

Цахер И. Б. Бетховен как современник Гёте. (Типологические параллели) // Гетеовские чтения 2003. Под ред. С.В. Тураева. М: Наука, 2003. С. 173–185.

Curtius Ernst Robert. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954.

А. Байрамова

МУЗЫКА У НИЗАМИ И У ШЕКСПИРА: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

В творчестве великого азербайджанского поэта Низами Гянджеви (1141–1209), писавшего на фарси, есть множество упоминаний музыки, музыкальных инструментов, музыкантов и музыкальных традиций, что неоднократно привлекало внимание многих музыковедов. Так, важность представленной поэзией Низами информации об инструментарии и о музыкальной жизни его эпохи в целом отмечает в своём труде Саадет Абдуллаева: «Хамсе» («Пятерица») поэта – непревзойдённый источник для музыкально-исторического и музыкально-эстетического познания средневекового Азербайджана» [Абдуллаева, 17]. К содержащимся в «Хамсе» упоминаниям музыкальных инструментов обращался Меджнун Керим в своей работе по восстановлению утраченных музыкальных инструментов [Кәгімов, 183]. Музыкально-эстетические представления Низами, выраженные им в поэме «Хосров и Ширин», исследовались Гюльназ Абдуллазаде [Абдуллазаде].